



**Universidade de Aveiro** Departamento de Comunicação e Arte  
Ano 2015

**Joana Queirós de Jesus** *Non Art: uma reflexão em torno dos conceitos de arte, tecnologia, tempo cíclico e identidade*



**Joana Queirós de  
Jesus**

***Non Art: uma reflexão em torno dos  
conceitos de arte, tecnologia, tempo cíclico e  
identidade***

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística a Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e coorientação do Professor Doutor Mário Jorge Rodrigues Martins Vairinhos, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.



Dedico este trabalho à minha família, em especial ao orgulho da minha falecida avó, amigos e companheiros de trabalho.





**o júri**

presidente

Professora Doutora Alexandra de Jesus Costa Beleza Moreira  
Assistente Convidada, Universidade de Aveiro

arguente

Doutora Maria Manuela Carvalho de Sousa Lopes  
Diretora Adjuta, Ectopia – Laboratório de Arte Experimental

orientador

Prof. Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa  
Professor Auxiliar, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro



## **agradecimentos**

Apesar desta dissertação por projeto ser um trabalho individual, a presença, acompanhamento e participação de terceiros contribuiu para um melhor desenvolvimento do percurso académico. Por este motivo, é imprescindível agradecer a todos os que, de certa forma, por carinho, por questões profissionais ou até compaixão, dedicaram algum do seu tempo ao meu trabalho. Assim, agradeço:

À minha afilhada Millie pela feliz novidade que me encheu o coração de alegria no início deste ano; à minha mãe, pela dedicação e esforço monetário; à minha irmã que, apesar da distância esteve sempre perto; à restante família; à família Bica pela hospitalidade durante o primeiro ano de mestrado e toda o carinho com que sempre fui recebida; ao Fred pelo apoio, paciência e toda a dedicação incondicional para o meu equilíbrio pessoal; à Ana Limão, ao Pedro Nogueira e Pedro Rocha (amigos de muito carinho), pelo apoio, pelas horas despendidas a discutir ideias, soluções e pela ajuda na recolha de material e execução dos projetos; à família Nogueira pelas estadias em terras Viseenses; aos amigos e colegas que de alguma forma estiveram por perto e aos professores da Universidade de Aveiro, em concreto aos meus professores do curso, pelo conhecimento transmitido ao longo dos dois anos académicos.

Sem esquecer do meu orientador Professor Doutor Pedro Bessa e coorientador Professor Doutor Mário Vairinhos pela infatigável, constante e preciosa orientação.



**palavras-chave**

Tecnologia, Tempo Cíclico, Identidade, Obsolescência, “Não-Arte”

**resumo**

Esta dissertação por projeto visa explorar as potencialidades da tecnologia como meio expressivo, recorrendo à instalação, ao vídeo e à programação electrónica para desenvolver um corpo de trabalho prático que se organiza em torno do conceito de não-arte (Sontag, 2004). Assim, foram desenvolvidos quatro projetos de experimentação artística: #1 *Non Art*, materializado em néon, #2 *Sem Título* em formato de vídeo, #3 *Sem Título* em formato de vídeo, e #4 *Sem Título* materializado em projeção, aliado à tecnologia *processing*.

Este trabalho prático é complementado e consolidado por um primeiro capítulo de reflexão teórica, um segundo de análise de casos, com exemplos de projetos de artistas, que se revelaram importantes para as escolhas e caminhos percorridos por esta investigação e um terceiro capítulo de reflexão e experimentação artística que deram corpo ao desenvolvimento dos quatro trabalhos apresentados durante o segundo ano do mestrado.



**Keywords**

*Technology, Cyclical Time, Identity, Obsolescence, "Non-Art"*

**resumo**

*This research project aims to explore the potential of technology as an expressive means using the installation, video and electronic programming to develop a practical body of work is organized around the concept of non-art (Sontag, in 2004). Therefore, we developed four artistic experimentation projects: # 1 Non Art, materialized in neon, # 2 No Title in video format, # 3 No Title in video format, and # 4 Untitled materialized projection, combined with the processing technology .*

*This practical work is complemented and consolidated by a first chapter of theoretical reflection, a case analysis of a second, with examples of projects of artists, which proved important for the choices and paths taken by this investigation and a third chapter of reflection and experimentation artistic that gave substance to the development of the four papers presented during the second year of the master.*





“The world is around me, not in front of me.”

Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, in Leonard Lawlor e Ted Toadvine (ed.), *The Merleau-Ponty Reader*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2007, p.367

# ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1 – ENQUADRAMENTO TEÓRICO</b>	<b>5</b>
1.1 Teoria Institucional da Arte	6
1.2 Não-Arte por Susan Sontag	9
1.3 Interpretação e Sobreinterpretação por Umberto Eco	11
<b>CAPÍTULO 2 – ARTISTAS DE REFERÊNCIA</b>	<b>15</b>
2.1 Tacita Dean	17
2.2 Bruce Nauman	21
<b>CAPÍTULO 3 – TRABALHOS DE EXPERIMENTAÇÃO ARTÍSTICA</b>	<b>27</b>
3.1 #1 NON ART	31
3.2 #2 Sem Título	33
3.3 #3 Sem Título	37
3.4 #4 Sem Título	41
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>43</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>45</b>

## PRÓLOGO

Este trabalho que engloba diferentes projetos de instalação, apesar de ser realizado no âmbito do Mestrado de Criação Artística Contemporânea, do Departamento de Comunicação e Arte, da Universidade de Aveiro, acompanha uma linha de metodologia de trabalho que tem vindo a ser desenvolvida em anos anteriores.

Assim, e para expor um pouco mais o registo que tem vindo a definir a minha identidade e evolução enquanto pessoa, aluna e interessada pelas artes, apresento o trabalho *Maria Joana's Machine*, do ano 2012, desenvolvido para o projeto final da Licenciatura de Artes Plásticas e Multimédia da Escola Superior de Educação, do Instituto Politécnico de Viseu.

Nesta fase, caracterizada por um primeiro contacto com as tecnologias da electrónica (processing e arduino), dediquei-me à exploração das potencialidades das ferramentas que fui adquirindo ao longo do curso e procurei combiná-las com uma fundamentação conceptual que demonstrasse todas as minhas motivações para a concepção do projeto.

Uma vez que o meu conhecimento sobre estes dois *softwares* ainda era muito primário, adaptei-o a uma prática igualmente primária - a experimentação. Estipulei um objetivo – realizar todo o projeto com a utilização de materiais que encontrasse, que angariasse, que pudesse reciclar, dar-lhes uma nova utilidade, reenquadrá-los, e adaptá-los às necessidades do percurso de concepção. Algum material de electrónica, como o arduino e um kit básico de ligações e circuitos, que tive de comprar para as aulas de Atelier Multimédia, foi reaproveitado para o projeto, sendo este o único grupo de materiais “novos” utilizado. O restante material surgiu de impressoras velhas, de caixas de costura, aparelhos obsoletos, mecanismos, etc., que me permitissem reciclar objetos, que havia lá por casa, rodas dentadas de mecanismos velhos e inutilizados, entre outros. Uma vez que o orçamento de investimento para o projeto era baixo, tentei enquadrar-me num cenário de “laboratório” onde apenas utilizasse material que estivesse à minha volta na vivência do dia-a-dia e aproveitar todas as particularidades de outros objetos que fossem úteis à produção e através de pequenas experimentações e acidentes, tentar chegar a um produto final. O projeto resultou num pequeno robot que desenhava através de um mecanismo, construído por mim, inspirado num comando de consola, estimulado pelo público. Para mim, era um objeto bastante pessoal, uma parte do meu atelier, um “monstrinho” domesticado da minha vivência, feito para mim, para o meu registo, o meu diário gráfico mecânico. Uma necessidade de contornar a questão do papel, do lápis ou esferográfica, e até mesmo ultrapassar as limitações do desenho tradicional, no que diz respeito à manualidade. Por um lado, inovar o registo – mas também uma forma de ultrapassar o desperdício e a sensação de inutilidade: evitar rasgar mais uma folha e deixar o caderno meio desfeito ou até borratado pela imperfeição dos riscadores. O registo da máquina não permitia apagar, voltar atrás ou até mesmo levantar a caneta do papel. Um registo abstrato, completamente desligado de perfeições, uma forma de contrariar e confrontar o pequeno síndrome

obsessivo-compulsivo que me preenche nas pequenas coisas da vida. No desenho clássico, ou pelo menos exercido enquanto disciplina académica, o objectivo é sempre o registo “perfeito”, o mais próximo, com menos margem de erro. Aqui assume-se o erro, a imperfeição. Nesse sentido, robot é uma espécie de máquina ‘lomos’.

Este projeto aproximava-se, de certa forma, ao conceito de Lomografia, uma vez que as máquinas fotográficas são de plástico e a sua exposição e abertura de diafragma nunca conseguem estabelecer um ritmo de perfeição que permita obter duas fotografias iguais. Assim, o que é registado, tanto nas Lomos como no meu robô, é o que fica como registo final – a incorporação do erro ou às vezes do registo menos desejado é prezado no produto final. No entanto, e uma vez que uma das exigências da Licenciatura era expor os projetos, tive a oportunidade de o partilhar com o público obtendo uma das melhores experiências no que diz respeito à partilha com crianças presentes.

O registo do robot era bastante básico, baseado nas formas geométricas e limitado à rotação de dois motores *steppers*, cuja velocidade era controlada pelo potenciômetro, que orientavam a caneta suspensa por uma engenhoca adaptada (ver imagem 1.). O comando (ver imagem 2.) era despojado de disfarces, com as ligações à mostra, tudo fixado através da transparência da cola quente, um aspeto bastante arcaico, ao natural, tal qual como foi surgindo no percurso de construção. Uma forma de evitar também a perfeição do design, da pós-produção, da industrialização dos objetos, a procura da singularidade, apenas realizando uma simetria para o equilíbrio que o mecanismo necessitava para o bom funcionamento.

*Maria Joana's Machine*, com o seu “mecanismo” de desenho, reflete-se nos projetos desenvolvidos ao longo desta dissertação, através do fascínio pela tecnologia utilizada de uma forma bastante básica, através da reciclagem de aparelhos obsoletos, “monos” para a construção dos engenhos, como por exemplo a utilização das televisões como medium de representação. As tecnologias utilizadas também são comuns, como é o caso do *arduino/raspberry pi* (neste projeto), a que agora se acrescenta o *processing*. Para mim é sempre importante trabalhar com “o que está à mão”, através de baixos orçamentos e desenvolvendo um conceito de arte como *bricolage*<sup>1</sup> (Lévi-Strauss, 1962).

---

<sup>1</sup> Em *La pensée sauvage*, Lévi-Strauss (1962) enuncia duas formas distintas de abordar o mundo: a do cientista (ou engenheiro) e a do *bricoleur*. Tal como acontece no pensamento mítico das sociedades primitivas, o artista utiliza aquilo de necessita como um *bricoleur*, i.e. recombina, adapta aquilo que existe, desvia-o do seu sentido habitual. Enquanto o cientista trabalha com conceitos, o *bricoleur* labora com símbolos. Embora não se trate de um escrito sobre arte, *La pensée sauvage* teve uma influência importante na crítica moderna e contemporânea, já que o próprio autor recorria a exemplos da arte moderna, como a arte bruta, ou o conceito surrealista de “acaso objectivo” (cf. Johnson, 2012: 356).

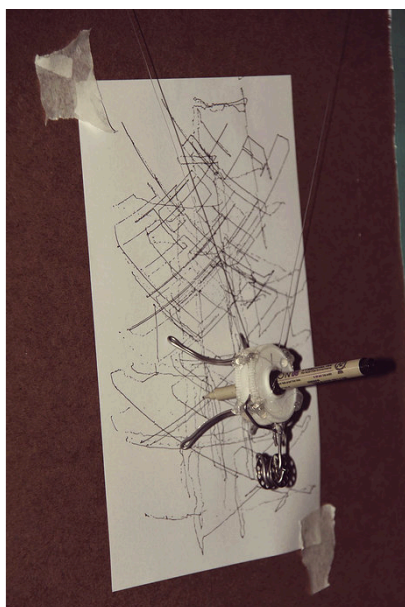


Figura 1 - Maria Joana's Machine, 2012



Figura 2 - Comando Maria Joana's Machine, 2012

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação por projeto insere-se no âmbito do Mestrado em Criação Artística e Contemporânea do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, sob orientação do Prof. Doutor Pedro Bessa e do Prof. Doutor Mário Vairinhos, e tem por objetivo a prestação de provas públicas de defesa de mestrado.

Um dos principais objetivos deste mestrado é o crescimento do aluno na prática constante de projetos de experimentação artística no que diz respeito à conceptualização, à construção e à apresentação dos mesmos. Na sua discussão crítica pretende-se criar a consciência do ato criativo no aluno, sendo considerada uma das características fundamentais no trabalho do artista.

Trata-se de uma dissertação por projeto que, através da instalação, por meio do vídeo e da programação electrónica, pretende complementar e consolidar uma reflexão teórica.

Todo este projeto foi realizado com o intuito de explorar as potencialidades da tecnologia como meio expressivo, refletindo diferentes questões que fazem parte de um percurso artístico de aprendiz, evidenciado através de um jogo de conceitos como identidade, tempo, efemeridade, entre outros. Os quatro projetos que se apresentam como integrantes da exposição “Non Art”, foram concebidos para dar continuidade conceptual ao trabalho desenvolvido ao longo da fase curricular deste mestrado nas disciplinas de Vídeo-Arte, Estética Contemporânea, Crítica de Arte, Projetos de Instalação Artística e Laboratório de Experimentação e Criação Artística I e II.

Nesse sentido, estes projetos pretendem refletir sobre o papel da obra, do artista e da interferência de fatores incontornáveis que nos rodeiam constantemente, como o tempo. O factor tecnologia também está patente na obra. Todas as particularidades de cada mecanismo independente são importantes na concepção da obra e do modo como esta se apresenta ao público. Assim, os *timings* de cada televisor, uma vez que são todos diferentes e já bastante antigos, aliados a uma tecnologia recente, o *raspberry pi*, apresentam-se numa reprodução descoordenada (ou não), aleatória/incompatível (no caso dos televisores não adquirirem capacidade suficiente para a tecnologia, ou até já mesmo em fase disfuncional (no caso de avaria de algum dos componentes), potenciando uma das principais fundamentações deste projeto - o ciclo, o tempo e o obsoleto - e todas as questões que relacionam estes conceitos entre si, através do médium utilizado.

Através da análise de diferentes fundamentações teóricas de autores e de alguns casos práticos de artistas que auxiliaram nas escolhas e caminhos percorridos nesta investigação, a dissertação apresentada procura traçar um panorama da atual realidade artística no que diz respeito ao conceito de *não-arte* (Sontag, 2004), articulando um corpo de trabalho prático multidisciplinar com uma reflexão conceptual sobre a natureza do trabalho do artista enquanto

agente sensível que faz a ligação da obra ao público e o seu enquadramento na contemporaneidade.

Por outras palavras, esta dissertação por projeto pretende conceber um conjunto de projetos artísticos no âmbito da instalação de modo a desenvolver uma metodologia consciente de todo o processo de trabalho de investigação, conceptualização e criação no domínio da arte contemporânea. Pretende relacionar todo o conhecimento adquirido através do corpo curricular ao longo do mestrado, no que diz respeito às referências bibliográficas disponibilizadas por cada disciplina, como a interpretação pessoal das horas de contacto com os docentes e os colegas. Outro factor importante é pretender exhibir o percurso de toda uma atividade conjunta do grupo nas experimentações diversas como residências artísticas, *workshops* e palestras; procurar desdobrar-me cada vez mais em cada trabalho, conhecendo e mostrando a minha própria identidade, ou até diferentes facetas da identidade, diferentes representações do Eu. Pretende ainda dar respostas a questões que me têm vindo a desinquietar, o que me faz ler livros, investigar e pôr em prática algumas experimentações; articular a investigação teórica com a experimentação prática e produzir um conjunto de trabalhos que sejam relevantes no âmbito desta dissertação por projeto.

O título desta dissertação é *Non Art*, estando interligado com trabalho que tenho vindo a desenvolver no decorrer do mestrado. Nos meus trabalhos pretendo sempre conceber uma abordagem muito particular sobre o modo como interpreto, experiencio, vivo e rememoro o mundo à minha volta. A questão do público contemplador dos projetos, que apresento no enquadramento teórico desta dissertação, faz-me procurar expressões de representação que aliciem o espectador nas inúmeras possibilidades de interpretação, remetendo a diferentes realidades e leituras. Se bem que, por vezes, e segundo a teoria “Contra a Interpretação” de Susan Sontag ou até mesmo segundo a teoria “pragmática” de Richard Rorty ou, num outro sentido, a postura de Umberto Eco em “Interpretação e Sobreinterpretação” (Eco, 1993), se possa considerar que as interpretações acabam por se tornar desnecessárias à contemplação/ experimentação da obra.

Um dos conceitos que mais está presente nos meus trabalhos é *ambiguidade* no sentido em que pretendo sempre deixar a obra em aberto (Eco, 1985), sem conceber uma introdução-meio-fim linear para o espectador. Conceitos como *identidade* e *metamorfose* também são inerentes em todo o desenvolvimento do meu trabalho uma vez que todo um percurso pessoal durante o desenvolvimento desta dissertação por projeto sofreu bastantes mudanças, obstáculos e até interrupções. Por vezes, o *erro* e o *afastamento* ao percurso delineado também se tornam importantes, tal como acontecimentos inesperados que nos surpreendem e nos dominam noutras visões e realidades. Os *acazos* do desenvolvimento artístico, uma vez que aparecem, são sempre desejados e integrados nos meus trabalhos. Todos os fatores que advêm do *tempo* e das *vivências* dos desenvolvimentos de projeto, dão fruto na procura de definições e materializações dos trabalhos.

Neste projeto específico, o conceito de tempo, aliado à ambiguidade, faz-me procurar respostas a diferentes questões que, ao longo da vida, e de acordo com o facto de viver ainda



numa fase que considero de “transição/crescimento”, pelo facto de ser independente no que diz respeito ao mundo profissional e por outro lado, ser dependente no que diz respeito ao facto de viver ainda sob o abrigo da família: trabalhar mas viver em casa dos pais; entre o mundo dos estudos e o mundo do trabalho, dependência independência, me vão ocupando a mente, e no qual traço um paralelismo no que diz respeito à indefinição patente na arte contemporânea e do meu crescimento enquanto estudante e pessoa. Sem esquecer as potencialidades da luz e da cor, estes projetos são então, de certa forma, o espelho esfumado (transparecendo apenas pontos de ligação entre construções de ideias e pensamentos) de toda esta concepção crítica mental que tenho vindo a desenvolver.

Como primeira fonte de inspiração, ou ponto de partida, para este trabalho de investigação e experimentação artística, dois autores foram fundamentais: Paul Watzlawick (1991) e Pedro Miguel Frade (1992). No livro *A Realidade é real?*, Watzlawick (1991) aborda questões sobre a realidade e a construção que dela fazemos, inteiramente influenciados por diferentes fatores que se apresentam à nossa volta, assim como a importância que ambas têm para a construção do nosso Eu. Por outro lado, no livro *Figuras do Espanto*, Pedro Miguel Frade (1992) explica a relação do artista com a construção do seu auto-retrato ou “encenação do si”<sup>1</sup> e como o termo *Identidade* se reflete na arte, a sua interpretação e justificação enquanto conceito importante na contemporaneidade.

Em todos os trabalhos artísticos, considero que é inevitável a apresentação de um Eu, de uma identidade que experiencia, vive e cresce com a maturação artística. No meu percurso académico e artístico, consciente ou inconscientemente opto por manipular essa identidade ou simplesmente deixo-a surgir na obra como ponto de ligação entre a obra e o observador.

No componente mais teórica da construção conceptual, baseei-me no trabalho de crítica de autores como Susan Sontag (2004). No livro *Contra a Interpretação* expõe algumas ideias que evidenciam a interpretação como desnecessária para a contemplação da obra de arte. Ou seja, o observador deve experienciar a arte, aceitá-la tal qual como ela é, interiorizar o que esta lhe suscita e o modo como o consegue, em vez de procurar encontrar significados e meios de significar o que o autor pretendeu representar. Ao tentar interpretar está simplesmente a “destruir” a obra. De certa forma, deixar a obra em aberto (Eco, 2009), sem que exija necessariamente coerência ou até mesmo uma conclusão, doutrinar o observador a tomar esta postura, faz com que a obra consiga valer mais por si mesma, evita que o observador repita constantemente o ato de consciencializar a obra. A meu ver, quanto mais abstrata for a obra, ou seja, quanto mais evitar a possibilidade de definições, mais mágica se proporciona a experiência, mais longe transporta o observador, mais apaixonante se torna. No entanto, quando a obra é tal e qual o que o autor pretende representar, ou seja, literal/figurada, ao mesmo tempo que parece impossibilitar o observador de procurar controvérsias por detrás do que vê, mais pura a obra parece apresentar-

---

<sup>1</sup> Termo que o autor (Pedro Miguel Frade) aplica à representação que o artista recia, considerando uma simulação ou representação de diferentes papéis em contexto público, uma ideia contemporânea, dada na arte pelo campo simbólico da consciência – aquilo que o artista reconhece/tem consciência em si e tenta representar-se.

se, quase como “indiscutível”, auto-protegida de interpretações-

Outros autores como Nigel Warburton, Julian Stalabrass, Alexandre Melo, entre outros, também me ajudaram bastante na construção de um pensamento crítico sobre todas as questões que procurava dar resposta e na conceptualização de cada um dos projetos e que, de alguma forma, serviram de inspiração à aventura da experimentação e criação artística para a realização deste projeto “Non Art”.

O objetivo principal deste projeto define-se pela procura de uma representação abstrata de todos os conceitos acima mencionados. Para isso, todas as propriedades da tecnologia, da produção e pós produção da imagem, e até mesmo a sua instalação, são importantes para o resultado final dos projetos. Desta forma, as propriedades da tecnologia vs. medium utilizado são formas de desconstruir ou valorizar a imagem, representada. A apropriação da imperfeição, do desgaste, do uso/desuso e a quebra de regras convencionais são comuns na prática artística contemporânea.

Importante é, apesar de todos os processos e incidentes do percurso de desenvolvimento dos trabalhos, conseguir cumprir um planeamento previamente definido com o orientador.

Para melhor estruturar todo o processo de desenvolvimento destes projetos, dividi-o em quatro fases que considere as mais importantes no percurso: uma primeira fase, onde elaborei um estudo do estado da arte no âmbito da arte contemporânea e o discurso de alguns críticos que sobre ela trabalham e investigam. Esta fase foi essencial para me aperceber do modo como devia definir algumas formas de representação, bem como o que já existe nesta área. Uma segunda fase, foi caracterizada por pesquisa de bibliografia relacionada com a instalação, conceito de *não-arte*, e exemplos de artistas que trabalham os mesmos temas ou com os quais me identifiquei, permitindo que a base que sustenta todo o conceito de trabalho tenha surgido com esta pesquisa. Uma terceira fase foi reservada à elaboração de experimentações electrónicas para a criação da instalação. Foi um momento de exploração e experimentação de materiais e formas que facilitaram a elaboração de testes para conseguir chegar aos objetos finais desejados. Por fim, houve o momento em que foram colocados em prática os conhecimentos adquiridos, e em que se procedeu à elaboração final dos quatro projetos artísticos. Já em últimos cuidados, vésperas de defesa, após a criação de todo o projeto *Non Art*, a organização de todo o material para a exposição e defesa pública da instalação.

## CAPÍTULO 1 – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

Como se referiu no início, o presente trabalho configura uma dissertação por projeto. Nesse sentido, pode dizer-se que tem como objectivo final a realização de um conjunto de trabalhos práticos, i.e. de projetos de experimentação e criação artística, complementados porém pela correspondente contextualização e reflexão teórica.

Neste capítulo é feito pois um *enquadramento teórico*, referente aos diferentes autores e artistas que nos ajudaram a fundamentar todos os nossos projetos artísticos no que diz respeito às questões práticas, bem como ao desenvolvimento conceptual dos mesmos. Por *enquadramento teórico* entende-se a definição e delimitação do tema de investigação, bem como da perspectiva teórica adotada, a partir de literatura existente. Recorre-se assim ao contributo de autores e conceitos mais relevantes, de modo a construir um *enquadramento*, i.e. uma estrutura que nos irá permitir trabalhar em torno de um assunto preciso.

A partir da revisão bibliográfica, e incorporando o contributo das diferentes disciplinas, quer teóricas quer teórico-práticas, do Mestrado em Criação Artística Contemporânea, mas com especial destaque para Estética Contemporânea e Crítica de Arte, apresentam-se de seguida três linhas de pensamento, de autores diferentes que sustentam o desenvolvimento teórico da presente dissertação, parecendo-me os mais pertinentes ao desenvolvimento dos projetos, tendo em consideração as minhas motivações descritas na Introdução, bem como a relação que encontro entre elas e os artistas que apresento no Capítulo 2.

Deste modo, este Enquadramento Teórico está dividido nos seguintes subcapítulos: 1.1 – exposição da teoria institucional da arte; 1.2 – conceito de *não-arte*, defendido por Susan Sontag; 1.3 – conceitos de *interpretação* e *sobreinterpretação*, sustentados por Umberto Eco. Assim, discute-se num primeiro momento a forma como a arte pode hoje ser produzida por todos, abandonando-se o conceito clássico de uma essência intemporal da arte, de algo inefável que perdurava no infinito, envolto em mistério (concepção mítico-mistificador da obra de arte e do artista). Pelo contrário, verifica-se hoje a aceitação de uma temporalidade da obra, enquadrada num tempo e espaço, consoante os ideais artísticos desse mesmo tempo. A teoria institucional da arte permite que tudo se torne arte, tudo seja possível, consoante os discursos sobre a obra, o estatuto que esta adquire como “obra de arte”, atribuído por um grupo de membros do mundo da arte (Danto, 1964).

No segundo subcapítulo discute-se o pensamento de Susan Sontag, autora que defende que a obra deve ser contemplada tal qual como nos é apresentada, quer em galerias ou museus, independentemente do artista que a produziu, bem como do ano da sua execução ou até de uma história possível por detrás da mesma. A obra deve então ser experienciada e não interpretada – como se refere a autora em “Contra a Interpretação” (Sontag, 2004).

O terceiro subcapítulo é dedicado aos conceitos de *obra aberta* e *sobreinterpretação* desenvolvidos por Umberto Eco (2009 [1962]; 1993). Considerou-se importante referenciar também a contra-postura de Rorty, no que diz respeito à apropriação dos textos para nosso próprio propósito, bem como de Culler, que defende que, ao preocuparmo-nos demasiado com as interpretações/intenções/estudos das obras, acabamos por retirar todo o mérito do artista e a mística da obra, perdendo o “estado de surpresa” (Culler, 1993: 109).

### 1.1. Teoria Institucional da arte

Tal como o seu nome indica, a *Teoria institucional da arte* é uma teoria que procura explicar a natureza do fenómeno artístico defendendo que todo e qualquer objecto, artefacto físico ou produto imaterial apenas se torna em arte no contexto de uma *instituição*, a que geralmente se chama “*artworld*” (Danto, 1964).

Ao analisar os *readymade* de Marcel Duchamp, ou aquilo que distingue um monte de embalagens de Brillo expostas no supermercado das famosas *Brillo Boxes* (1964) de Andy Warhol, o filósofo e crítico de arte Arthur Danto concluiu que considerar algo como arte requer mais do que ser capaz de apreciar as qualidades perceptivas de um objecto (conceito de belo); requer sobretudo um conhecimento da história de arte e da teoria artística, clássica e contemporânea. É isso que permite que objetos utilitários, como os *readymade*, reenquadrados num contexto artístico-institucional e abordados por um discurso conceptual se convertam em arte.

O ensaio de Danto, “The Artworld” (1964) pode ser considerado como o primeiro exemplo da teoria institucional, mas foi George Dickie, no artigo “Defining Art” (*American Philosophical Quarterly*, 1969) e em diversas obras posteriores, quem a formulou de modo mais explícito.<sup>2</sup> Dickie desempenhou, assim, um papel importante na filosofia da arte, introduzindo oficialmente a noção de *Teoria Institucional da arte*. Derivada de questionamentos colocados pela vanguarda, reconhecendo como possíveis obras quaisquer objetos utilitários, apenas reenquadrados em contextos artísticos e abordados por um discurso conceptual, esta teoria tornou-se assim importante para os que dela criaram derivações, bem como para os que criticaram e a contrariaram.

De facto, diversos autores criticaram as teses de Dickie, considerando-as circulares. Pergunta: O que é arte? Resposta: Aquilo a que o “mundo da arte” chama arte. P.: O que é o “mundo da arte”? R.: O conjunto daqueles que definem o que é arte. Nigel Warburton<sup>3</sup> considera

---

<sup>2</sup> George Dickie, nascido em 1926, em Palmetto, Florida, formou-se em estética, filosofia da arte e nas teorias do gosto do século XVIII, tendo sido presidente da *Illinois Philosophy Association* (1990-91) e presidente da *American Society for Aesthetics* (1993-94).

<sup>3</sup> Professor de filosofia na Open University e coordenador de um curso sobre arte e filosofia no Tate Modern, é autor de diversas obras na área da Estética e da Ética aplicada.

que a teoria institucional apresenta um importante senão, o facto de “permitir que quase tudo possa tornar-se uma obra de arte” (Warburton, 1998: 244). Na verdade, existem inúmeras possibilidades de criar uma “obra de arte” recorrendo apenas a objetos pré concebidos, até mesmo com um sentido utilitário, e readaptá-los com uma nova construção conceptual. No entanto, isto nada nos diz acerca do valor dessas experiências:

*“baptizar uma coisa como obra de arte não significa que se trate de uma boa obra de arte, nem, na realidade de uma má obra de arte. Só faz com que o objeto em questão seja uma obra de arte do ponto de vista classificativo: por outras palavras, coloca o objeto na classe das coisas a que chamamos de arte.” (ibid.)*

A teoria institucional defende que coisas, “obras”, tão distintas a nível conceptual e expressivo podem ser todas consideradas obras de arte. Outro autor, Alexandre Melo, também defende que, na contemporaneidade, existe uma familiaridade no que diz respeito aos temas, técnicas e meios de criação artística que acabam por não definir um conceito geral, mas antes uma “complicada rede de semelhanças que se cruzam e sobrepõem e onde o sentido deixa de ser unívoco e uniforme, passando a ser contextual” (Melo, 2012: 130). Podemos portanto afirmar que a arte contemporânea define-se por ser um período onde não existe efetivamente um conjunto de paradigmas ou características que balizem a realização de um projeto.

Contudo, a teoria institucional considera que todos estes projetos artísticos, pelo que se tem estudado das semelhanças para uma possível definição, têm pelo menos dois pontos comuns: 1) o facto de serem artefactos, ou seja, manipulados pelo ser humano no sentido em que são readaptados, re-contextualizados, recriados ou até reinventados, como por exemplo os *ready-made* de Duchamp; 2) o facto de a todas as obras ser entregue um estatuto de “obra de arte” por um grupo denominado de “mundo da arte” (Danto, 1964).<sup>4</sup>

Se por um lado esta teoria permite que muitas obras sejam consideradas arte, por outro lado, e como referem alguns críticos, acaba por se tornar tão vaga que pode abranger tudo ao ponto de não ser suficientemente capaz de distinguir a boa da má arte. (Warburton,1998:244). A teoria define-se ainda pelo facto de que “o que faz com que algo seja uma obra de arte é uma questão cultural, dependendo de instituições sociais em épocas específicas e não de um cânone atemporal”. (ibid.:247)

A fundamentação desta teoria contribui, de certo modo, para uma expansão do fenómeno artístico pelo facto de permitir que tudo se consiga tornar arte, aparentemente, de acordo com os princípios do mundo da arte. Até mesmo simples experimentações ou processos interrompidos a meio do percurso criativo ou até sem planeamento prévio são possíveis, sendo alvo de estudo por parte dos críticos contemporâneos. Assim, hoje em dia já não se torna pertinente considerar o que corresponde às teorias do *belo* na arte, até mesmo no que diz respeito à representação do nu, em comparação com a ideia clássica que procurava ir de encontro com os cânones perfeitos e ideais

---

<sup>4</sup> Ou *artworld*, i.e. um conjunto de indivíduos reconhecidamente competentes no sentido em que estão diretamente relacionados com as artes, como por exemplo críticos, artistas, professores, historiadores, museólogos, etc.

de um corpo, uma vez que existem obras onde o grotesco e o diabólico são explícitos, como acontece, por exemplo, com as esculturas e instalações dos ingleses Jake e Dinos Chapman, também conhecidos como *Chapman Brothers*. É uma vez que a tecnologia continua em crescimento e a proporcionar-nos novas dimensões de experimentação, então a arte pode também crescer nesse sentido –além fronteiras.

Claro que existirão sempre críticas pelo facto de o chamado “mundo da arte” parecer um negócio de conhecimentos e conveniências entre os artistas e aqueles que “baptizam algo como uma obra de arte”. (Warburton, 1998:244) A verdade é que hoje em dia tudo está dependente da publicidade, da maneira como as coisas no mundo são partilhadas e transmitidas e desse modo, a arte não se afasta deste padrão. Como refere Julian Stallabrass (2006: 1), por um lado podemos observar uma quase total liberdade da expressão artística contemporânea, “*a zone of freedom*”, mas por outro lado toda essa liberdade está, e estará sempre, circundada ao factor económico.

Considerando embora estas reservas, a teoria institucional, relacionada com o meu projeto, parece-me das que melhor justificam um percurso de experimentação, que assume o erro, o defeito e até o envelhecimento do medium como componente de todos os projetos ainda que aliado à fidelidade da tecnologia, que por sua vez, tem sempre a possibilidade de falhar até mesmo pelos motivos mais inesperados: mais condições atmosféricas, circuitos que queimam, etc.



Figura 1 - Jake & Dinos Chapman, *Zygotic acceleration, Biogenetic de-sublimated libidinal model*, 1995

## 1.2. Não-Arte por Susan Sontag

Apesar de já ter falecido, a 28 de Dezembro de 2004, em Nova Iorque, Susan Sontag é ainda hoje uma forte referência na crítica de arte da contemporaneidade.<sup>5</sup> Este subcapítulo incide no texto “Contra a Interpretação”, de Sontag, onde a autora descreve um pouco o desenvolvimento dos conceitos que tentam desvendar a arte ou até mesmo defini-la. São feitas algumas abordagens de como a arte tem vindo a ser interpretada e, acima de tudo, à forma como a arte contemporânea tem demonstrado que, apesar de não haver uma definição absoluta, existe uma familiaridade de questões (Melo, 2012: 128) que fazem com que os projetos de diferentes artistas se possam agrupar e aproximar de alguma maneira uns dos outros, apesar de não presenciarmos uma denominação de um “-ismo” que defina este período em que vivemos, em termos da criação artística.

O conceito de *Não Arte*, “entendida como motivada por uma fuga à interpretação” (Sontag, 2004: 27) é umas das possibilidades apresentadas pela autora. Desde sempre que a arte se tem vindo a tornar abstrata no que diz respeito às representações, com a finalidade de evitar apresentar um conteúdo susceptível de ser interpretado, desvendado ou até mesmo desmistificado. Como refere Sontag (2004: 27-28):

*"(...) grande parte da arte contemporânea pode ser entendida como motivada por uma fuga à interpretação. A fim de evitar a interpretação, a arte pode tornar-se paródia. Ou pode tornar-se abstracta. Ou pode tornar-se ("meramente") decorativa. Ou pode tornar-se não-arte.*

*A fuga à interpretação parece constituir uma característica particular da pintura moderna. A pintura abstracta é a tentativa de não ter nenhum conteúdo, no sentido comum do termo, uma vez que não havendo conteúdo, não pode haver interpretação. A Pop Art usa o método oposto para conseguir o mesmo resultado; ao recorrer a um conteúdo tão óbvio, tão "aquilo que é", acaba, também, por ser ininterpretável."*

Pode relacionar-se este conceito de ‘não-arte’ com desenvolvimentos recentes de desmaterialização do objecto artístico, ao ponto de a arte poder residir numa “relação” entre pessoas (Bourriaud, 1998), uma atividade partilhada, como cozinhar e comer, como sucede na obra de Rirkrit Tiravanija.

---

<sup>5</sup> Susan Sontag, nascida a 16 de Janeiro de 1933, em Nova Iorque, formou-se em filosofia, literatura e teologia na Harvard University e no Saint Anne's College, em Oxford. Escreveu inúmeros livros e artigos, não só dedicados às artes como também à defesa da liberdade de expressão e movimentos ativistas.



Figura 4 - *Rirkrit Tiravanija*

Assim, os trabalhos artísticos, cada vez mais se aproximam de uma transparência de representação, tornando a obra mais libertadora da crítica e de interpretações por parte do observador (Sontag, 2004:31). No entanto, e enquanto existir crítica, haverá sempre uma construção de discurso possível sobre as obras, nem que surja da imaginação resultando numa “sobreinterpretação” (Eco, 1993) como uma “apropriação perversa” (ibid.:17) da obra. Ou até numa “pós-interpretação”, termo que aplico à tentativa de interpretar o que é impossível de interpretar. Obras como as de Bruce Nauman, onde a literalidade da linguagem está patente, “*Eating my Words*”, “*Bound to fail*” e “*Waxing Hot*”, por exemplo, apresentam-se como impossíveis de interpretar para além do que ali está representado e legendado como tal.



Figura 5 - *Eating my Words*



Figura 6 - *Bound to Fail*

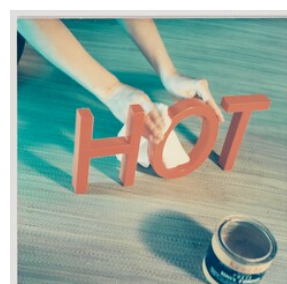


Figura 7 - *Waxing Hot*

Sontag defende ainda que a obra deve ser experimentada tal qual como ela se apresenta, escavar a obra ou procurar um significado por detrás do que está representado, significa destruir a obra (ibid.:23). Apesar de, segundo a autora, estar cada vez mais patente na nossa cultura, por



vezes, voltar às origens, ao desconhecido e à experiência primária, sem preconceitos nem valores socioculturais ou padrões predefinidos de educação/religião, o que só beneficia o observador na relação que este pode desfrutar com a obra.

De certa forma, se o observador procura dar um significado à obra ou se vai mais longe ainda, conseguindo adaptar-lhe uma história, uma coerência por detrás do que lhe é apresentado por parte do artista, coloca-se a questão de colocar em causa a obra, uma “invasão de privacidade” da obra em si bem como do artista, ou até mesmo uma possibilidade de superar o princípio da “obra de arte”. O efeito surpresa desaparece e a obra perde carisma, deixa de valer por si mesma.

A autora termina o capítulo “Contra a Interpretação” com uma frase que me parece bastante pertinente ao meu projeto: “O que é importante hoje é recuperar os nossos sentidos. Temos de aprender a *ver* mais, a *ouvir* mais, a *sentir* mais.” (ibid.: 32) Tendo em conta a liberdade que, de certa forma, entrego à tecnologia a fim de permitir que esta interfira nos projetos, no sentido em que os *delays* dos mecanismos, os acasos, o momento em si, pretende-se que tudo isto sejam fatores para que o observador também se torne receptivo, sensível à obra, em vez de partir de pressupostos e pensar demasiado sobre o que vê e tentar construir logo um encadeamento de pensamentos lógicos: o que é importante hoje é recuperar os nossos sentidos; *ver* mais, *sentir* mais.

### 1.3. Interpretação e Sobreinterpretação por Umberto Eco

Nos inícios da década de 1960, Umberto Eco<sup>6</sup> publicou um livro célebre, *Obra Aberta* (2009 [1962]), onde defendia que toda obra artística é por definição ambígua e comporta mais do que uma interpretação. Considerado o livro uma hábil defesa do experimentalismo como valor, alguns quiseram ir mais longe e ver na *Obra Aberta* a reivindicação do relativismo absoluto. Anos mais tarde, Eco sentiu necessidade de corrigir o equívoco, recorrendo sobre os limites da interpretação.

*Interpretação e sobreinterpretação*<sup>7</sup> reúne os textos resultantes das Tanner Lectures, série de conferências-debate realizada em Cambridge, em 1990, e cujo animador principal foi Umberto Eco. Ao longo da obra são apresentadas diferentes teorias que contrapõem ou até complementam as teses defendidas por Eco, como por exemplo as teorias de Jacques Derrida, Richard Rorty e J. Culler.

---

<sup>6</sup> Umberto Eco, nascido a 5 de Janeiro de 1932, é um conceituado escritor e semiólogo italiano, cujas obras publicadas obtiveram enorme sucesso internacional. Destacam-se, entre muitos outros títulos, *Obra Aberta* (1962, ed. rev. 1976); *Apocalípticos e integrados* (1964); *A Estrutura Ausente* (1968); e *Tratado de semiótica geral* (1975).

<sup>7</sup> Eco et al. (1992), *Interpretação e sobreinterpretação* foi originalmente publicado em inglês; dois anos antes Eco publicara, em italiano, *Os Limites da Interpretação*.

A teoria da “abertura” da obra tem, até certo ponto, antecedentes no conceito, oriundo do New Criticism<sup>8</sup>, de “falácia de intencionalidade”. Ou seja o “erro de acreditar que os dados relativos às intenções antetextuais do autor poderiam ser relevantes para a determinação do sentido” da obra (Eco et al.,1993:15). Indo um pouco mais longe, Eco (2009 [1962]) defenderá que toda obra é ambígua e comporta mais do que uma interpretação, num processo quase ilimitado de leituras possíveis. Para Eco, porém, a “noção de semiose ilimitada não desemboca na conclusão de que a interpretação não tem critérios” (Eco et al.,1993:29).

Opinião diferente têm alguns críticos pós-estruturalistas, com destaque para Jacques Derrida, que defendeu a radical instabilidade de sentido de qualquer texto escrito. Eco considera que o leitor tem um papel fundamental para o modo como é construída uma interpretação. Porém, apresenta-se desconfortável com as correntes inspiradas em Derrida no que diz respeito à “Desconstrução”, na medida em que esta teoria “autoriza o leitor a produzir uma vaga ilimitada e inverificável de leituras.” (ibid.:17). Derrida tem aliás sido frequentemente acusado de cinismo, por introduzir “a sua própria estratégia interpretativa quando lê um texto de outra pessoa, mas aceitando tacitamente as normas comuns quando se trata de comunicar os métodos e resultados das suas interpretações aos seus leitores” (ibid.:16).

Em alternativa à “desconstrução” de Derrida, Eco considera que é importante clarificar e desvendar alguns conteúdos que possibilitem um caminho de leitura, evitando a “sobreinterpretação” das obras. Assim, em vez de falar de “intenção do autor”, Eco propõe antes um “Leitor modelo”, sugerindo que o objectivo de toda a obra/texto “deve ser o de produzir o Leitor-modelo”, i.e. aquele/a que será capaz de ler a obra tal e qual como ela foi escrita para ser lida (ibid.:18).

Esta teoria tão vaga e tão longe de permitir encontrar uma afirmação única e óbvia de como ler ou interpretar textos, não satisfaz os restantes conferencistas, participantes no debate das Tanner Lectures. Assim, Richard Rorty considera que, de cada texto, o leitor deve procurar “várias descrições que achamos úteis para os nossos propósitos e o que ele tem para nos dar”. (ibid.:19) Ou seja, Rorty pretende desligar-se da teoria de Eco, acusando-o de estar demasiado preocupado com o sentido verdadeiro do texto e a forma como todas as construções possíveis de interpretações nos podem dar uma visão da realidade. Rorty procura então que o texto o satisfaça, naquilo que ele procura nele, permitindo que este consiga mudar a sua vida. Acaba por tornar-se uma teoria pouco coerente e vítima de crítica: porque, se as coisas não produzem natureza própria e se estão inteiramente dependentes da interpretação como Rorty afirma, então não serão igualmente capazes de mudar a nossa vida.

Em contrapartida, Jonathan Culler aproveita tanto a teoria de Eco como a de Rorty para conseguir uma construção minimamente equilibrada, aproveitando factores importantes de uma e

---

<sup>8</sup> Movimento que dominou a crítica literária norte-americana das décadas de 1930-1950. Relevava os elementos formais da obra (e.g. na poesia), considerada como um objecto auto-referencial. Para estes críticos, as palavras na página impressa eram tudo o que importava; elementos extratexto, como a biografia ou a “intenção” do autor, eram praticamente irrelevantes, senão mesmo prejudiciais. A expressão “falácia de intencionalidade” tem origem no artigo de W. Wimsatt e M. Beardsley, “The intentional fallacy” (1946).

de outra para conseguir um equilíbrio possível no que diz respeito à construção e à leitura que o leitor retém da obra. Até certo ponto, critica Eco pelo seu conceito de “sobreinterpretação” mas, por outro lado, recusa a teoria de Rorty, de que devemos usar a interpretação como meio de satisfazer as nossas necessidades uma vez que as narrativas conseguem os seus efeitos e por isso é uma nova abordagem a explorar (2009:21). Com isto, Culler exige que “cultivemos um estado de surpresa perante o funcionamento dos textos e a interpretação” (ibid.:21) dos mesmos.

Ao propor este tema, com discussão e contribuição de diferentes teorias, Umberto Eco tenta mostrar um caminho contemporâneo no que diz respeito à observação das obras, onde se procura a interpretação e o sentido, com consciência dos limites possíveis sem que se torne possível ultrapassar a obra, e sem que se destrua a sua singularidade.

Foi bastante importante para este projeto, e para mim, conseguir, através do confronto com este conjunto de teorias, balizar uma pequena consciência por parte do leitor/observador no que diz respeito à construção e consequente leitura/interpretação dos trabalhos instalativos. Não é pretendido que o observador conheça toda a natureza e propósitos dos projetos, no entanto, é sempre importante encadear pensamentos que possibilitem tocar o “mundo” do autor, a visão deste que transparece nas obras sobre uma realidade ou até mesmo ficções. Ao mesmo tempo, o observador deve permitir que a própria obra o toque e de certa forma o conforte com o seu próprio mundo, no sentido em que existe a possibilidade de este se identificar. O factor “surpresa” de Culler é sem dúvida, para mim, a “pedra-de-toque” entre o autor e o observador, através da obra.



## CAPÍTULO 2 – ARTISTAS DE REFERÊNCIA

Neste segundo capítulo é feita uma abordagem ao trabalho desenvolvido por dois artistas que elegi como inspiração/influência que considere pertinentes para o desenvolvimento dos meus projetos. Pode dizer-se que contribuíram como fonte de inspiração para o processo de planeamento de trabalho, tendo dado desencadeamento às várias questões que pretendi explorar em todo o projeto “Non Art” que foram sendo desenvolvidas ao longo da produção dos diferentes trabalhos, à forma como materializei os diferentes conceitos que abordo e de certo modo os medium que escolhi para os projetos(#1 *Non Art*, #2 *Sem Título*, #3 *Sem Título* e #4 *Sem Título*).

Assim, na componente prática desta dissertação, no que diz respeito à materialização dos conceitos e à construção de todos os trabalhos de criação e experimentação artística, considere dois artistas contemporâneos: Tacita Dean e Bruce Nauman.

Este capítulo está por conseguinte dividido nos seguintes subcapítulos: 2.1 – Tacita Dean e 2.2 – Bruce Nauman, os quais incluem uma pequena componente biográfica dos artistas, descrição da obra com destaque para alguns trabalhos que surgem como influência mais direta neste projeto, uma reflexão pessoal daquilo que considere importante na compreensão e leitura das obras, bem como uma pequena apresentação de como relacionei o trabalho de Nauman e Dean com o desenvolvimento do meu projeto.

Esta organização dos subcapítulos ajudará a compreender um seguimento de ideias e de desenvolvimentos práticos que inspiraram o meu trabalho. Em primeiro lugar, no desenvolvimento dos conceitos e ideias, o facto de algumas das questões trabalhadas pelos artistas serem coincidentes com as minhas, no que diz respeito ao período contemporâneo da arte, quer seja em forma de crítica depois na forma como materializar os mesmos e, por último, a plasticidade que adaptei a cada projeto individual, desejando que todos se complementassem e convergissem num só: “Non Art”.



## 2.1. Tacita Dean

Tacita Dean nasceu em Cantuária, no Reino Unido em 1965 e, nos últimos tempos, tem vivido em Berlim. Dean é uma das artistas de Londres que tem vindo a fomentar a utilização da película como *medium* para os artistas (Schwabsk, 2010: 27). Como a própria autora refere:

“I need the stuff of film as a painter needs the stuff of paint”

(cit. por Tate Online, 2011)

Para além da película de filme/vídeo, Dean também considera a fotografia um *medium* importante. Em *Floh* (2001), trabalho com fotografias encontradas, a autora recorre a imagens preexistentes apoderando-se da repetição, “duplicando” imagens que aparentemente remetem a uma mesma situação ou contexto. Dean foca-se em trabalhos profundamente reflexivos. (Godfrey, 2005 :92)

Um dos seus trabalhos que considero importante é um registo fotográfico que a artista foi recolhendo de todos os *Flea market* ou “feiras da ladra” por onde passou, como objetos perdidos e encontrados – fotografias, que intitulou de *Floh – a book without words*.<sup>9</sup> (Godfrey, 2005 :91)



Figura 8 - *Floh*, 2001

Este projeto culmina num livro de artista cujas páginas estão preenchidas pelas 163 fotografias que Dean foi encontrando nos *Flea market*, durante um período de sete anos, na Europa e na América. Além do título e da assinatura da artista, não existe qualquer outro tipo de texto, nem comentários ou explicações acerca das obras. A artista considera que não existe qualquer explicação, legenda ou título possível para esta obra, que foi realizada através de

---

<sup>9</sup> *Floh* é uma palavra alemã que significa “pulga” – em inglês *flea*, precisamente de *Flea market*.

fotografias perdidas e encontradas:

“I do not want to give these images explanations” (...) “descriptions by the finder about how and where they were found, or guesses as to what stories they might or might not tell. I want them to keep the silence of the flea market, the silence they had when I found them, the silence of the lost object”. (Godfrey, 2005 :92)

O facto de as fotografias estarem colocadas sem uma ordem coerente, tendo em conta que os formatos diferem de umas fotografias para as outras, entre as cores e o preto e branco, variando os enquadramentos, os temas, as datas, ajuda à percepção do processo aleatório que Dean pretende demonstrar, tendo em conta o mesmo modo aleatório como foi colecionando as fotografias.

Uma outra obra de Tacita Dean que foi bastante importante em todo o percurso da minha criação artística, tendo influenciado o meu projeto de dissertação *Non Art*, é o vídeo *Disappearance at the Sea*, datado de 1996. Um projeto igualmente sem legendas, descrições ou diálogos, ao longo de 13'45". Um vídeo que, através da materialidade da obra, expressão artística através do medium utilizado (película de vídeo 16mm), pelas técnicas de produção e pós-produção, nos conta uma narrativa de relatos de histórias de pessoas com alguma proximidade com o mar. Conceitos como o ciclo, o tempo, a ausência, a quietude, a solidão, a melancolia, entre outros, dão conteúdo aos planos que quase parecem repetidos, mostrando a rotação cíclica do farol sobre o horizonte.

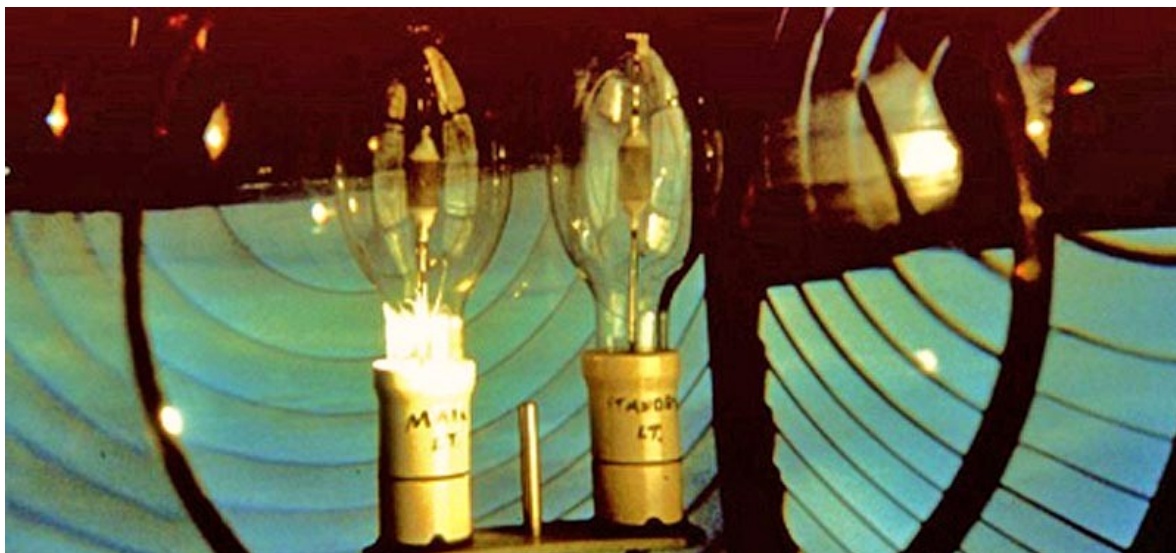


Figura 9 - *Disappearance at the Sea* 1996



Nesta obra, é importante tentar absorvê-la não como um todo, mas através das partes, pormenores, descobrindo enquadramentos, luz, cores, planos e até mesmo a componente sensível, aquilo que quase nos parece palpável, as texturas, por exemplo.

Refira-se ainda um outro importante estudo da artista, o filme com o tempo de 44', película 16mm, intitulado *Kodak* e datado de 2006, que aborda os conceitos de obsolescência, nostalgia e saudade. Aqui, Tacita Dean pretende mostrar a produção do filme antes de ser ultrapassado pela tecnologia digital, ou seja, todo o ambiente de laboratório onde é revelada a película, diferenciando as etapas necessárias para o mesmo efeito através da utilização de diferentes mecanismos dispostos pela fábrica. Como refere Kristine Marx (2008):

“Dean records a kodak manufacturing plant, the material's point of origin to make a work about the death of film. The factory was the last in Europe to produce black and white standard 16mm film stock, the artist's medium of choice.” (Marx, 2008:64)

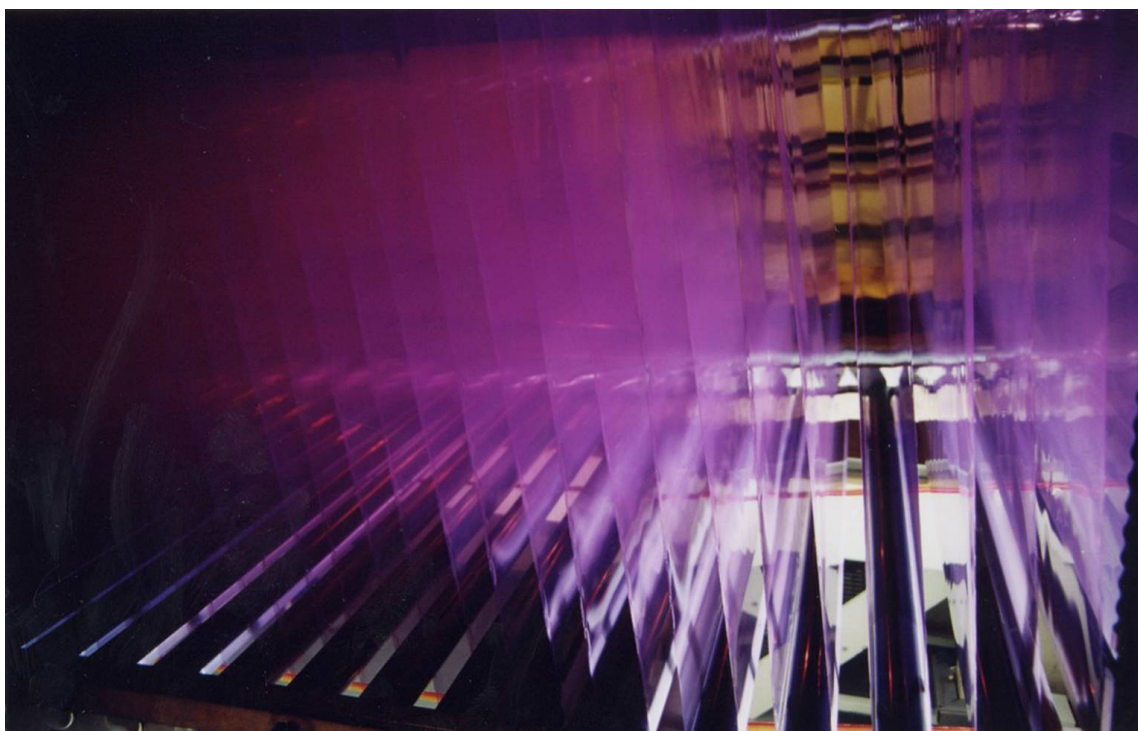


Figura 10 - *Kodak*, 2006

Mais uma vez, é um projeto que se apodera das propriedades do medium escolhido, isto é a película de filme 16mm, para materializar a obra, ou seja, dar corpo aos conceitos que aborda. Desta forma, todas as características da película são importantes tanto no que diz respeito à qualidade da absorção de cor, tornando-a o mais próximo da realidade, bem como a captação do som realizada durante a filmagem. Toda a envolvência criada no vídeo transmitirá uma melhor

noção de uma realidade ou ficção que a artista pretende transmitir.

Uma outra característica deste projeto, aliás coincidente com os anteriores, é a representação do tempo cíclico - ou seja, do que começa, termina e volta a começar, neste caso, o dia de trabalho dos funcionários da fábrica. Através de uma combinação de planos, luz e cores, o vídeo transporta-nos a uma rotina: “The film begins at the start of a workday and ends at its closing.” (Marx, 2008:70)

A questão do tempo tem sido trabalhada por Tacita Dean em quase todos os seus projetos, direta ou indiretamente. Trata-se de um elemento que, da mesma forma, sempre considerei importante e que veio complementar o desenvolvimento conceptual do meu trabalho. Conceitos como o *ciclo*, o *loop*, o *tempo*, o que começa e acaba de forma rotineira, estão também patentes nos meus trabalhos. Assim, considerei a artista um ponto de investigação importante na medida em que me ajudou a levantar uma série de questões, que procurei resolver no meu projeto Non Art como o facto de materializar através da imagem conceitos que pretendia implementar, evitando recorrer ao “ilustrativo”. Quanto mais a imagem conseguisse ser abstrata daquilo que pretende representar na sua essência, mais o trabalho requer a atenção e disposição do observador para sua compreensão e assimilação.

“For Dean the camera may be an instrument of detachment, but its impassivity on the face of life is poignant because time witnesses the wreckage of human projects (many of her films center on disused or abandoned buildings) and the failure of human bodies. “All the things I am attracted to are just about to disappear, more or less” (...).” (Schwabsky, 2010:30)

## 2.2. Bruce Nauman

Bruce Nauman nasceu em Fort Wayne, Indiana, EUA em 1941, e é um dos nomes importantes da arte conceptual, com trabalho na área da performance, vídeo e instalação. (Guggenheim Online, 2015) De acordo com as tendências das décadas 1960/70,

“In these environmental sculptures, sound, light, and video imagery are variously incorporated, yielding mediated spaces in which the viewer is made to perform a range of sensory tasks: moving, viewing, listening, and so on.” (Kraynak, 2003 :1)

Nauman tem desenvolvido alguns projetos inspirados pela problemática da linguagem, da literalidade e a forma como esta é compreendida pelo público. De acordo com Kraynak (2003) na obra deste artista,

“processes of perception – visual, physiological, and physical – are heightened, and the distinction between seeing with the eyes and experiencing with the body is collapsed” (Kraynak, 2003:1).

Utilizando a imagem, em formato fotografia e/ou vídeo, o som e a instalação como medium das suas obras, Nauman dá corpo a uma série de projetos artísticos, de onde selecionei três obras que considere importantes como casos de estudo para o desenvolvimento do meu projeto.

Foi minha opção escolher trabalhos bastante diferentes entre si, nomeadamente no que diz respeito à sua materialidade (no sentido de utilizarem medium diferenciados), e também a alguns conceitos que o artista propõe. A forma como Nauman apresenta as suas obras e a forma como estas interagem com o observador, seja pela instalação da imagem e do som que criam uma envolvimento do espaço muito própria de Nauman, ou até as frases/ “animações” que apresenta em néon, que prendem o observador num “debate” de conceitos, aquilo que a obra pretende transmitir, ou não. Outra das características de Nauman que foram importantes como inspiração para a criação dos meus trabalhos, foi por exemplo o facto de dessincronizar o som com a imagem e vice-versa, ao provocar uma instabilidade de percepção no observador, requerendo uma atenção /dedicação mais delicada por parte do observador.

“Nauman is a good example of an artist who turned to video as only one other medium of his artistic practice.” (Rush, 2005:107)

Assim, escolhi o projeto “*Lip Sync*”, datado de 1969, como primeiro exemplo. Trata-se de um vídeo a preto e branco, cuja imagem está virada ao contrário (como se o artista estivesse de pernas para o ar), apresentando um plano bastante fechado (*close-up*) do rosto de Bruce Nauman, quase como um plano de pormenor à boca. Nauman apresenta-se com uns grandes auscultadores, repetindo a expressão “Lip Sync” (que dá título ao projeto) inúmeras vezes, aumentando o tom de voz e explorando a expressividade rítmica ao longo do vídeo, ao mesmo tempo que a sincronização das palavras com a movimentação dos lábios se vai acertando. (MoMA online, 2010)



Figura 11 – *Lip Sync* 1969

Para Nauman, a relação com o público ou observador, é sempre importante. Assim, os seus projetos procuram, de alguma forma, interferir no silêncio e no espaço interior de quem contempla as suas obras:

“This struggle intensifies as the work progresses, keeping the viewer in a state of nervous tension. Ultimately, the artist and the viewer become participants in a dance, both physical and intellectual, that is never reconciled, and in which moving images and sounds spiral around each other until the piece's conceptual framework appears ready to implode—yet never does.” (MoMA online, 2010)

Um segundo trabalho de Nauman, que desde o início influenciou bastante o meu projeto, por tratar a questão da literalidade, intitula-se “*Eleven Color Photographs*”. Datado de 1966-67, aí podemos encontrar um conjunto de frases/expressões representadas numa série de fotografias a cores que, com diferentes ações do artista, ilustram a literalidade das expressões escolhidas. Ou seja, o artista procura representar tal qual aquilo que seria uma imaginação possível, uma imagem que construíssemos na nossa mente ao ouvir as frases que ele escreve. Assim, surgem 11 fotografias que simplesmente ilustram as próprias legendas, sem margem a grandes interpretações ou diferentes leituras além dos títulos apresentados. A imagem é a legenda, e a legenda é a imagem. (Kraynak, 2003)

Na primeira imagem, para ilustrar a frase “*Bound to Fail*” (*Figure 12*), por exemplo, o artista apresenta, como podemos observar, um corpo de costas, amarrado com uma corda.

Na quinta imagem, para ilustrar a frase “*Eating my words*” (*Figure 16*), o artista apresenta-se sentado numa mesa, com uma blusa idêntica à toalha de mesa, com um prato em cima da mesa, acompanhado de um copo de leite, com fatias de pão com a forma das letras, um pote de geleia numa mão, e na outra uma faca pronta para colocar o doce sobre os pedaços de pão

(letras).

Na nona imagem, para ilustrar a frase “*Self Portait as a Fountain*” (Figure 20), o artista apresenta-se de tronco nu, num enquadramento fechado à face e ao peito, criando um auto-retrato que, cuspidando água pela boca, remete para uma fonte.

Na última imagem, para ilustrar a frase “*Waxing Hot*” (Figure 22), o artista apresenta uma lata (aparentemente de cera) pousada perto das letras, dois braços manuseando as peças, de acordo com o título, numa ação de enceramento das peças de madeira (letras H-O-T).



Figura 12 - *Bound to Fail*

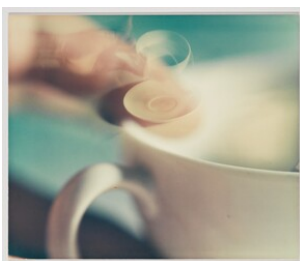


Figura 13 - *Coffee Spilled Because the Cup Was Too Hot*

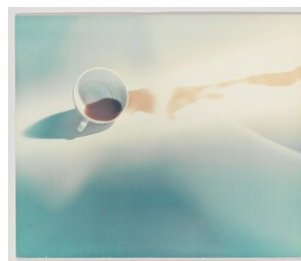


Figura 14 - *Cold Coffee Throw Away*

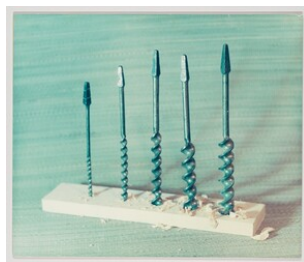


Figura 15 - *Drill Team*



Figura 16 - *Eating my Words*



Figura 17 - *Feet of Clay*

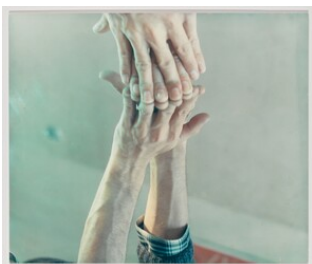


Figura 18 - *Finger Touch n.1*



Figura 19 - *Finger Touch with Mirrors*

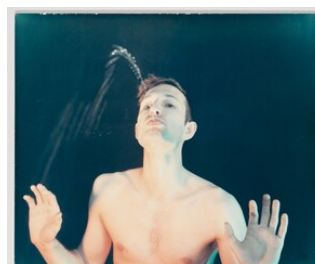


Figura 20 - *Self-Portait as a Fountain*





Figura 21 - Untitled  
(Photholder)



Figura 22 - Waxing Hot

Finalmente, e para compreender um pouco melhor os processos de trabalho de Nauman (o modo como este materializa as suas obras e as apresenta ao público), escolhi como terceiro trabalho, uma instalação com néon. A obra intitula-se *"Window or Wall Sign"*, datada de 1967, e que vai de encontro àquilo que são os princípios da Arte Conceptual. De facto, pode dizer-se que *Window or Wall Sign*, "formulates a claim on art and the artist, which, in view of the other results of Nauman's investigation of the question of what art is, seems clearly obsolete." (Marzona, 2005:82). Isto verifica-se através da frase que o artista optou por desenhar na escultura/instalação néon: "The true artist helps the world by revealing mystic truths".

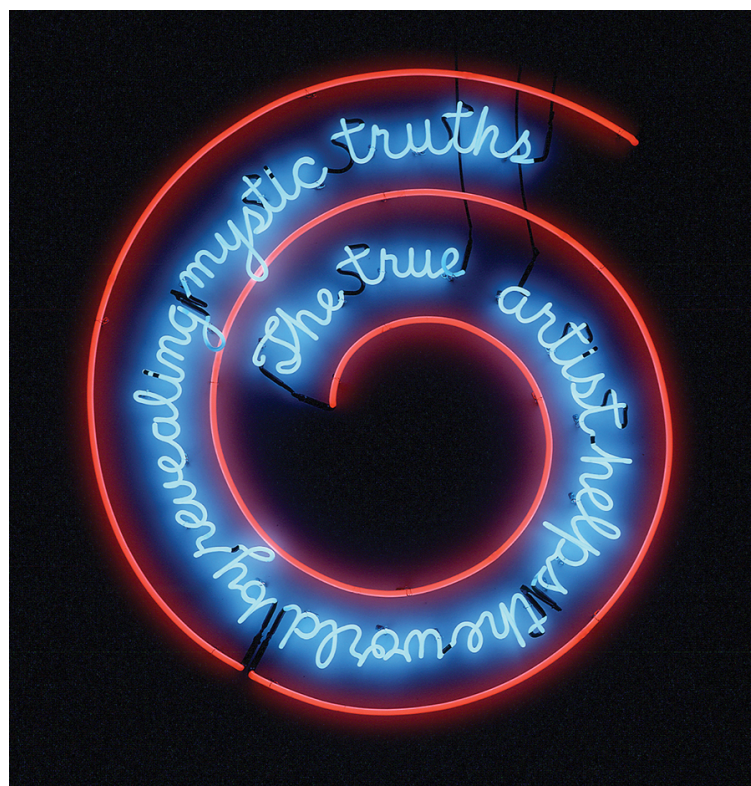


Figura 23 - *Window or Wall Sign* ("The true artist helps the world by revealing mystic truths")

Ainda no que se refere à forma como o artista materializa os seus projetos, no que diz respeito aos materiais utilizados, acabamentos e propriedades dos próprios media, muitas vezes, Nauman opta por deixar visível todo o processo de montagem, ou seja, em alguns casos, as ligações das lâmpadas, por exemplo, são consideradas componente da obra. Todos os mecanismos e ligações que sejam necessárias para a instalação dos projetos, tanto dos néons, como dos televisores ou até colunas de som, o autor assume-as como parte da obra. Ou seja, não existe necessidade de esconder aquilo que é importante para a instalação (cabos, ligações, etc.), considerar os acabamentos ou até se quisermos, propor a “industrialização” as peças, se Nauman não evidenciasse todas as componentes da obra que sejam necessárias para o seu funcionamento. Nauman não pretende escondê-las mas assim assumi-las como parte integrante da peça:

“Many of these early sculptures by Nauman are characterized by their unfinished state, as they were often only shaped to the point where the idea underlying the work became clearly visible. At the same time, the “raw state” of the work often emphasized the specific qualities of the respective material.” (Marzona, 2005: 82)

Para concluir, podemos dizer que as questões sobre o que é a arte e a atitude que o artista pretende por parte do observador, têm sido trabalhadas por Bruce Nauman em quase todos os seus projetos, direta ou indiretamente.

Assim, remetendo ao meu projeto *Non Art*, considereei que Nauman constituiria um excelente caso de estudo para inspiração na realização dos meus diferentes trabalhos uma vez que algumas das questões que pretendo desvendar vão de encontro com algumas das problemáticas de Nauman e a forma como materializei os quatro trabalhos também procuram um registo próximo do trabalho do artista. Apesar de não utilizar som, optando que os mecanismos da tecnologia preenchessem o ambiente sonoro da própria galeria.

Assim, e como acima referido, questões que abordo e com as quais tenho trabalhado, nomeadamente acerca da Arte, vão de encontro aos métodos e investigações do artista. Não tanto pela fotografia, ou outros media utilizados, mas sim pela componente conceptual dos seus trabalhos, considero Nauman um artista importante para abrir uma série de questões a resolver no meu projeto *Non Art*. A materialização das suas obras (i.e., resolução dos conceitos), os formatos de vídeo e néon, as cores e a força da imagem numa instalação foram as principais influências para mim.





### CAPÍTULO 3 - PROJECTOS DE EXPERIMENTAÇÃO ARTÍSTICA

...um romancista usa da sua experiência de pessoas e lugares, da sua própria introspecção, dos seus amores e ódios, dos seus mais profundos pensamentos, das suas fantasias passageiras, para apresentar, obra após obra, um quadro de vida. Este não pode ser senão parcial, mas, se for feliz, conseguirá no fim alguma coisa mais: terá pintado um retrato completo de si mesmo". (Maugham, 1982: 182-183)

Este capítulo, intitulado por Projetos de Experimentação Artística é dedicado ao projeto "Non Art", composto por quatro trabalhos que dão corpo à componente prática da presente dissertação por projeto desenvolvida no âmbito do Mestrado de Criação Artística Contemporânea. O capítulo está dividido nos seguintes subcapítulos: #1 *Non Art*, #2 Sem Título, #3 Sem Título, #4 Sem Título, que fazem referência ao desenvolvimento conceptual e processos de experimentação, criação e instalação dos trabalhos individualmente apresentados.

Esta organização em subcapítulos faz compreender um seguimento de ideias e de desenvolvimentos práticos, que correspondem e envolvem toda uma coerência na construção do projeto "Non Art". Inicialmente é apresentada a ideia base de cada projeto, uma apresentação conceptual da construção da ideia que está por detrás de cada peça, e no fim o seu encadeamento numa lógica de sequência entre projetos.

Assim, reúno quatro trabalhos instalativos que essencialmente procuram uma exploração da tecnologia, e das propriedades da mesma, como medium de representação: projeção (*creative coding*), néon e vídeo. Algumas das instalações exploram as potencialidades estéticas do aparelho de televisão (televisor), quer enquanto metáfora tecnológica, quer como elemento escultórico-instalativo. Nos ecrãs de televisão valorizam-se a luz e a cor como componentes e propriedades da mesma, mas tornam-se também evidentes as consequências do desgaste/envelhecimento da tecnologia que, apesar de inovadora, não escapa ao tempo (ou seja, não consegue tornar-se intemporal). A estes elementos junta-se um factor complementar, no sentido em que algumas das propriedades de envelhecimento ou até avaria, conseguem assumir um valor de estético nas peças.

Todos os projetos remetem para uma reflexão em torno dos conceitos de arte, tecnologia e identidade. Assim, *arte* pelo facto de haver um estudo prévio (cf. Capítulo 1) de diferentes discursos da crítica e a construção de um pensamento que aborda algumas questões que considero centrais na arte contemporânea e uma vez que o conceito de *arte* é também temporal, portanto, tem um fim (que não permanece imortal na história), o papel do artista e da academia (na relação com a obra e sua criação) na contemporaneidade bem como o papel do crítico na "valorização" das obras como arte; *tecnologia* pela seleção do medium de representação e reconhecimento das propriedades do mesmo, dando corpo à instalação das peças; e *identidade*

no sentido em que existe, inevitavelmente, uma forte representação ou cunho pessoal em todos os projetos apresentados. Não se tratando propriamente de auto-retrato, ou mesmo de auto-representação, existe sempre, como se referia na Introdução, um pensamento e uma identidade que vão transparecer nas obras. Nesse sentido, diz-se que cada artista se retrata ou se pinta si próprio.<sup>10</sup>

A relação da trilogia dos conceitos *arte*, *tecnologia*, *identidade* foi um dos pontos de partida para a relação entre os projetos e a criação/construção dos mesmos pelo facto de serem temporais, como referido anteriormente, conceitos que não são imortais e assim, dependendo de um desgaste, desuso ou até envelhecimento, terminam por “morrer”. O conceito de *tempo cíclico* também foi importante porque, aleado a estes conceitos, faz referência àquilo que nasce, cresce, morre e mais tarde volta a nascer, crescer e morrer como que uma espiral que não termina. O caso do desenvolvimento da arte, os diferentes registos artísticos que nascem de influência dos anteriores, cresce e “morrem” dando origem aos próximos. A nossa identidade, oriunda de gerações anteriores, que cresce e morre por envelhecimento ou desgaste do corpo físico, dá continuidade a gerações futuras e a tecnologia que por desuso ou envelhecimento dos componentes consegue inserir-se nesta mesma relação de conceitos.

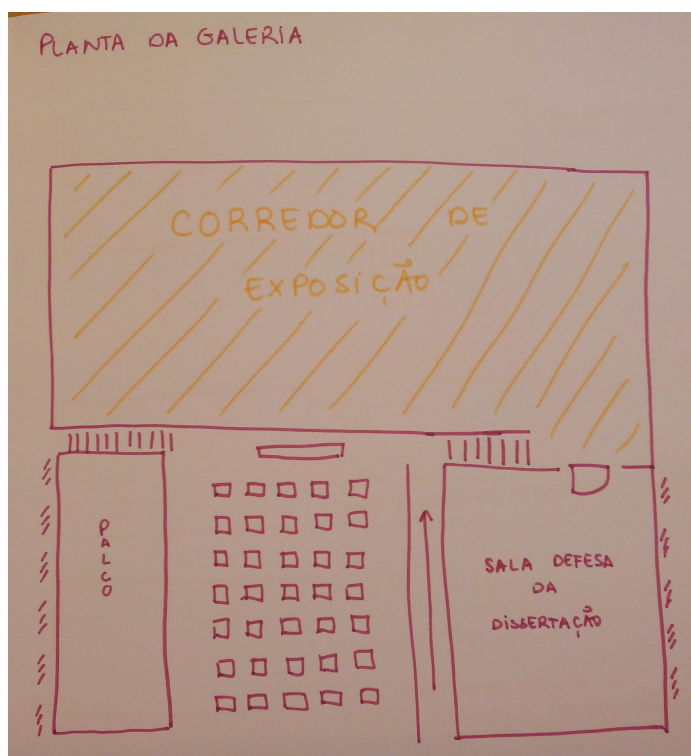
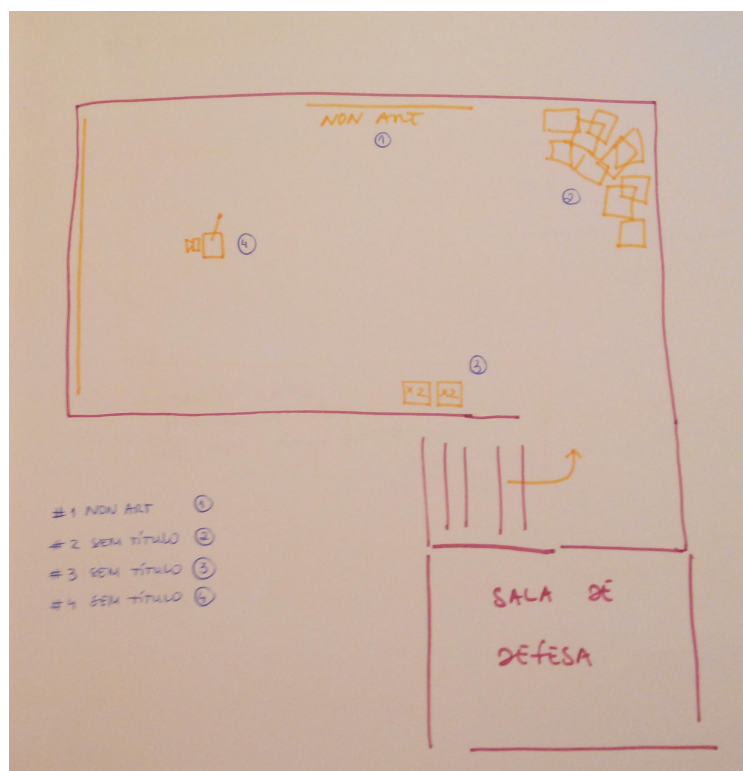


Figura 24 - Planta da Galeria da Livraria da UA

<sup>10</sup> Provérbio toscano, por vezes atribuído a Cosimo de Médici, patrono das artes no Renascimento, de que “cada pintor se pinta si próprio”: *Ogni pittore dipinge sè* (Zollner, 1992, p.137).

O projeto “Non Art”, como anteriormente referido na Introdução, reconhece e valoriza o defeito, o erro e o acidente de percurso. Isto tanto no que refere à tecnologia como, ironicamente, à minha vida pessoal e aos vários incidentes e acidentes inesperados que ocorreram durante a última parte deste projeto de dissertação. Assim, e tendo eu estado fisicamente debilitada e com o tempo bloqueado durante três meses (Julho, Agosto e Setembro) devido a um grave acidente de viação, o projeto sofreu algumas transformações. Todo o projeto cresceu e de certa forma se afastou um pouco da ideia inicial. Chegando a este ponto de construção, no que diz respeito ao tempo que tenho dispensado para a concepção de toda esta componente prática, houve em especial um trabalho que sofreu algumas metamorfoses no que concerne ao ponto de partida que o fazia surgir como peça individual e contributo para o projeto geral – trata-se do projeto #4 Sem Título, como irá ser discutido mais à frente.

Assim, em cada subcapítulo apresento estas particularidades de cada trabalho individual e o contributo do mesmo ao projeto “Non Art”.



*“It’s the viewers which make the pictures.”*

Marcel Duchamp (cit. por Marzona, 2005)



### 3.1. #1 Non Art



Figura 26 - #1 Non Art

Título: #1 *Non Art*

Tipologia: Néon

Ano: 2015

Sinopse: #1 *Non Art* (tradução literal: “Não-arte”)

#1 Non Art foi o primeiro trabalho planeado para este projeto. É o trabalho que dá nome a todos os outros trabalhos. As questões da literalidade estão patentes na construção e conceptualização do mesmo. A obra é tal qual aquilo que diz ser. Ou seja, a peça funciona como legenda de si mesma, sem outra possibilidade de interpretação ou compreensão por parte do público. Ao mesmo tempo que é legenda de si mesma, torna-se título do projeto geral apresentado composto por mais três trabalhos.

O jogo das palavras *Non Art* faz referência a uma construção de pensamento sobre a arte contemporânea pelas inúmeras possibilidades de aceitação de algo como arte, uma vez que deixaram de existir paradigmas, i.e. regras ou preceitos que balizem o que é (ou não) arte. A expressão *Non Art* remete ainda para o discurso de Susan Sontag (2004) abordando as questões de um possível período (um tempo presente) de pós-arte ou não-arte. Considero que atravessamos uma transformação natural do percurso artístico, a procura de uma nova identidade global artística, iniciando processos de negação da própria arte. Quase como um sinal de alarme,

uma revolta e um protesto, este trabalho aparece em formato *lettering* néon de cor branca, em alto brilho. Ao mesmo tempo que faz referência à neutralidade ou até ao acenar do lenço branco da paz, num ato de aceitação da arte sem fronteiras, por outro lado, as palavras “NON” “ART” funcionam quase que em ato provocatório de protesto em defesa dos artistas, da arte da academia e da valorização da mesma tendo em conta a crise económica do nosso país (especificidade de tempo-espaço), que tem vindo a afetar drasticamente as artes, começando pelos cortes no ensino artístico e financiamento de projetos. Assim, está patente neste projeto uma ambiguidade que deixa o espectador livre para construir as suas próprias interpretações.

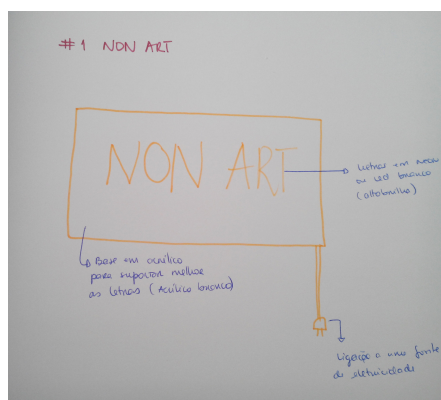


Figura 27 - Planificação/Estudos



Figura 28 - Montagem das letras



Figura 29 - Experimentação/Teste



### 3.2. #2 Sem Título



Figura 30 - #2 Sem Título

Título: #2 Sem Título

Tipologia: Vídeo (6 televisões)

Ano: 2015

Sinopse: *#2 Sem Título* é uma obra que pretende, de algum modo, dar a conhecer uma perspectiva muito pessoal da autora sobre o conceito de tempo aliado ao conceito de identidade. Aquilo que faz parte de um passado, presente e futuro e que nos acompanha ao longo de um percurso, aqui sugerido através da representação de uma bolha de sabão – forma, cor e ação que materializam a questão do percurso, transformação e vivências.

*#2 Sem Título* foi o segundo trabalho planeado para este projeto. É um trabalho composto por televisores com sinal de vídeo incorporado e em funcionamento, outros a meio-termo de “vida”, sem sinal de vídeo ou parcialmente avariados, em estado “hipnótico” de formigueiro e outros ainda já em estado de degradação da tecnologia – avariados e em decomposição de algumas peças. Esta combinação de televisões antigas, aquilo a que, na gíria comercial e não só, se chama monos, compõe a questão estética das peças – o obsoleto. Uma vez que a ação do vídeo é



aleatória, a questão estética do conjunto de televisões não foi importante para a seleção das mesmas.

A representação da bolha ocorre em fundo preto para um melhor realce das cores das bolhas, e para neutralizar o contraste entre vídeo e caixa/televisor, homogeneizando fundo e dando força à representação da bolha como elemento único da ação. A bolha em si representa tudo aquilo que é efêmero, que sofre alterações, que passa por processos de metamorfose, o que é sensível, transitório, temporal – a arte. E da mesma forma, o Eu; aquilo que na minha vida evolui, procurando crescer, acompanhando o nascer e o pôr-do-sol – o ciclo, as fases – o crescimento do Eu individual num tempo e espaço. Aliado à paleta de cores representadas, que remetem para as nossas emoções, para aquilo que nos é mais puro e profundo.

Por outro lado, a fragilidade da bolha, a transparência e a forma como flutua no ar, representam tudo aquilo que na nossa vida é passageiro, frágil, afetivo, que se aproxima e afasta apenas pela força do ar/vento. Mais uma vez, remetendo ao ciclo e à alternância de sistemas, de construções que se têm desenvolvido sobre a arte, os pensamentos, as ideologias e, essencialmente, o efêmero – factor temporal.



Figura 31 -

Édouard Manet, *As Bolas de Sabão* (1867), óleo sobre tela, Museu da Fundação Calouste Gulbenkian.

O tema da *vanitas*, da existência efêmera, simbolizado pelas bolas de sabão, conjuga-se aqui com uma reflexão sobre a perenidade da arte-imagem retirada de:

<http://museu.gulbenkian.pt/Museu/pt/Colecao/Pintura/Obra?a=141>

Apesar da leitura que apresento, no âmbito da memória descritiva de cada projeto a fim de expor os meios criativos que levaram à realização dos diferentes projetos para esta dissertação, esta é mais uma obra que em nada remete à narrativa. Tem o propósito de proporcionar ao observador uma total e reflectida liberdade de interpretações, leituras ou conclusões. Ou proporcionar-lhe apenas a contemplação da obra, deixar que as imagens nos guiem e nos libertem o pensamento, tornando-o efêmero acerca do que é ou não é, o que pretende ou não a obra

desvendar-nos – na contemporaneidade também já não importa saber se a arte corresponde ao belo ou a determinados cânones, devemos simplesmente deixar que as obras nos toquem, que falem por si.

Por outro lado, alguns destes componentes são importantes para uma linha de pensamento guiada, uma pista que vou introduzindo. Este processo está patente em cada trabalho individual, bem como na relação entre os quatro trabalhos que convergem num projeto só.

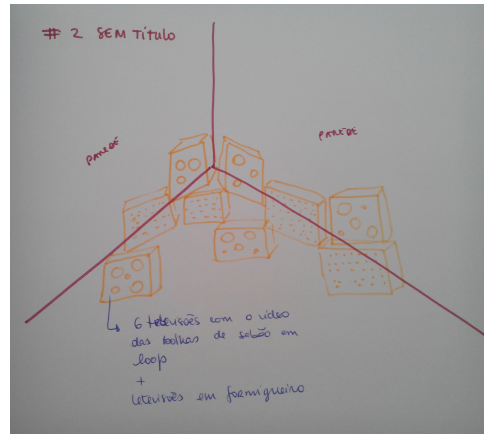


Figura 32 - Planificação/Estudos

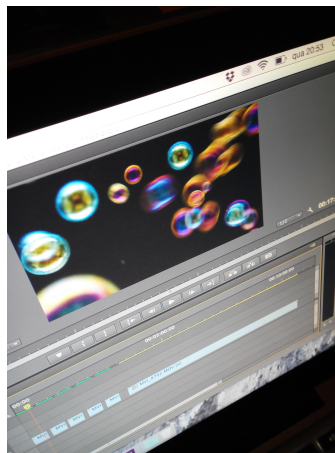


Figura 33 - Pós Produção - Edição



Figura 34 - Experimentação/Teste

### 3.3. #3 Sem Título



Figura 35 - #3 Sem Título

Título: #3 Sem Título

Tipologia: Vídeo

Ano: 2015

Sinopse: *#3 Sem Título* é uma obra que representa a ficção, aquilo que vemos pela imaginação da força do que está representado. Por vezes, a simples transformação por rotação ou escala do representado é o suficiente para nos remeter a outros pensamentos e interpretações. Recorre-se aqui ao conceito de *obra aberta* de U. Eco, 2009 [1962]), para quem toda a obra ou “texto” permite diversas conjecturas interpretativas, deixando o seu significado, até certo ponto, de ser propriedade do artista a partir do momento em que o observador lhe dá outra interpretação<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Se bem que Eco (1993) considere também que existem limites para a interpretação, recusando portanto o relativismo absoluto.

*#3 Sem Título* foi o terceiro trabalho planeado para este projeto. É um trabalho composto por quatro televisores. Três muito semelhantes no que diz respeito ao aspeto físico (tamanho de monitor, caixa e luminosidade) e um maior cuja reprodução da imagem é mais rigorosa, apesar de menos contrastada. Uma vez que a ação do vídeo é representada em simultâneo nos quatro televisores, a sincronização é importante. Desta forma, as qualidades formais das televisões, em termos de formato de ecrã, e a qualidade de reprodução de imagem dos mesmos, foram também importante para a seleção das mesmas. No entanto, as propriedades da tecnologia acabam por interferir na degradação/decomposição da imagem. As cores, apesar das diferentes gamas cromáticas, e tendo em conta a degradação dos televisores, intensificam a ideia de perverter o significado daquilo que está representado. O preto e branco, com ligeiros verdes e azuis pelo contraste e qualidade dos televisores combinados com a tecnologia, permitem que o projeto se torne singular, distinguindo-o dos outros projetos instalados, sem que interfira na exibição dos restantes trabalhos, uma vez que a instalação requer condições de luz reduzida para que todas as peças resultem.

É um projeto que procura provocar pensamentos e ideias no observador e que, ao mesmo tempo, acaba por não esclarecer/concluir nada. Mais uma vez, uma ação contínua e em *loop*, sem princípio, meio e fim (narrativa) de uma boca num plano de pormenor. Uma simples ação de uma boca a fazer bolhas de sabão que remete à infância e à memória, a brincadeira das crianças de fazerem bolhas de sabão com os lábios mas que, numa transformação por rotação de 90º graus, tornando a imagem vertical, remete a outros contextos, um pouco mais ousados. Apesar de o tempo de ação e o enquadramento serem os mesmos, as cores distintas por consequência da degradação da imagem e a composição dão azo à imaginação tendo em conta as vivências de cada faixa etária.

De certa forma, o que na infância contempla um mundo de magia, do imaginário, da inocência, num presente é transformado em fetiche pela consciência, pela libertação das formas e pela imaginação pervertida da sexualidade.

De acordo com o trabalho anterior, e uma vez que estão todos relacionados, num primeiro momento a imagem do projeto *#3 Sem Título* remete-nos ao brinquedo que produz as bolhas de sabão, por onde as crianças sopram depois de mergulhar a estrutura de plástico no líquido semelhante ao detergente de loiça. Enquanto trabalho individual, a leitura da imagem, e simplesmente pelo facto de a boca aparecer na vertical, no sentido contrário ao normal, obviamente acaba por despoletar uma nova “curiosidade”, interpretação sobre o que é visível da obra. Não é de todo o objetivo principal (suscitar a interpretação) mas, de certa forma, o ato provocatório está sempre presente nos meus projetos. Caso contrário, teria deixado a imagem na horizontal.

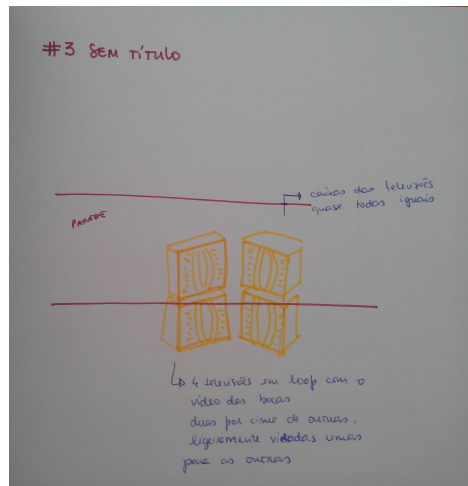


Figura 36 - Planificação/Estudos

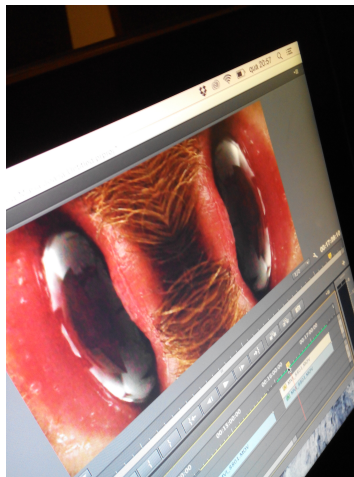


Figura 37 - Pós Produção - Edição



Figura 38 - Experimentação/ Teste



### 3.4. #4 Sem Título



Figura 39 - #4 Sem Título

Título: #4 Sem Título

Tipologia: Projeção / Processing

Ano: 2015

Sinopse: *#4 Sem Título* é uma obra que materializa um tempo que não pára e um tempo estagnado. A relação dos dois numa vida só. Órgãos que vivem, corpos que permanecem estáticos. Um físico debilitado e uma mente em processo acelerado.

*#4 Sem Título* foi o último trabalho pensado para este projeto. Um trabalho que, apesar da tecnologia utilizada ser recente, a projeção aliada à programação em *Processing*, incorpora o televisor que mais se afasta dos outros: não está em perfeito estado nem está avariado. O meio-termo é a designação mais correta – um defeito/avaria na placa gráfica do televisor proporciona o filtro roxo em toda a imagem. A apropriação deste factor, tendo em conta a projeção que aparece mais atrás, num sistema aleatório (*random*) de cores, em *loop*, representa um momento estagnado.

Em primeiro lugar, e olhando para o todo, a projeção remete ao momento do acidente que me interrompeu três meses do desenvolvimento da dissertação por projeto. Um momento em que não se sabe bem onde se está, um momento de transformações, pensamentos dispersos, visão deturpada, luzes, meio-ambientes focados e desfocados. Uma confusão de ideias que ao longo de umas horas acaba por perturbar o discernimento do pensamento. Em segundo lugar, olhando para as partes, a televisão com formigueiro em filtro roxo (que aparentemente parece intervenção sobre o medium, mas é afinal defeito natural do mesmo) remete ao momento em que o diagnóstico no hospital não é o melhor e reconhecemo-nos num cenário completamente desfigurado por intervenção de medicação forte (opióceos) que nos bloqueiam o pensamento e onde nos deparamos num instante fechado, de introspeção e de auto construção. O roxo, para mim, reserva-me um lugar sossegado, virado para mim, para dentro, talvez associado à espiritualidade, remete-me à meditação, à solidão, ao melancólico, ao estar comigo mesma.

Este projeto, sem figuração proporciona um tempo-espaço ao observador para se deixar envolver pelo pensamento vago e abstrair-se de qualquer pensamento que a obra sugerisse. Um vazio, apenas preenchido de cor em constante transição solicita uma mudança de pensamento, no entanto, a ausência de figuração liberta-nos de pensamentos condicionados. O espaço e o tempo que cada um de nós precisa para assimilar uma obra, bem como a vida e os imprevistos de percurso, como acidentes (por exemplo), é materializado neste projeto.

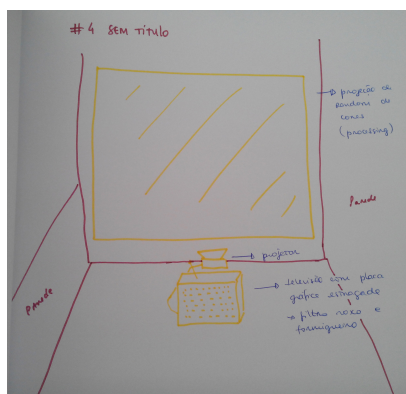


Figura 40 - Planificação/Estudos

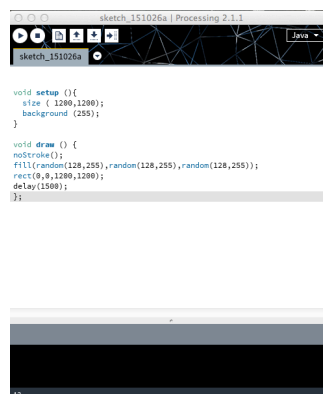


Figura 41 - Programação em Processing

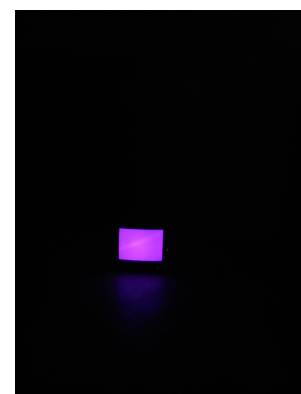


Figura 42 - Experimentação/ Teste



## CONCLUSÃO

*“Nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”*

Antoine Lavoisier

De um modo geral, todo este processo de experimentação que tenho vindo a trabalhar desde o primeiro ano do mestrado, e com alguma influência de anos anteriores de licenciatura, contribuiu para um desenvolvimento pessoal e artístico mais aprofundado. Se por um lado é bom conseguirmos abrir horizontes e absorver o máximo de informação, bibliografia e conhecimentos que os professores nos fornecem, por outro lado, é igualmente importante que sejamos capazes de encontrar uma “linha” de trabalho que nos defina, que nos seja única e que essencialmente se torne um ponto de partida para toda a nossa criação artística futura.

Assim, todo o desenvolvimento destes dois anos de mestrado em Criação Artística Contemporânea contribuíram para o meu percurso, que neste momento se encontra talvez ainda numa fase de experimentação e apreensão de conhecimentos, do que propriamente numa linha já completamente definida, final e definitiva de trabalho. Apesar de o tempo parecer escasso, foi possível a construção de uma dissertação por projeto, a fim de obter o grau de Mestre, composta pelos quatro trabalhos acima apresentados. A presente dissertação representa a meta final. A meu ver, é sem dúvida um espelho de todo o trabalho e reflexão construídos ao longo destes dois anos.

Considerando o tempo previsto para o desenvolvimento do projeto “Non Art”, creio ter cumprido razoavelmente a expectativa. Inicialmente, optaria por uma defesa provas na primeira fase. No entanto, pelas dificuldades de angariação de material e construção dos projetos, e pelo facto de ao mesmo tempo estar a trabalhar numa empresa a tempo inteiro, percebi que o melhor seria aproveitar o tempo que restava até Outubro. Assim, e com mais calma, consegui organizar toda a informação teórica que desejava incorporar na dissertação e empenhar mais algum tempo nos projetos práticos para um melhor trabalho de instalação. Apesar do acidente que me interrompeu algum tempo útil para trabalhar, consegui cumprir os objetivos inicialmente estipulados. Não abandonei nenhum projeto nem deixei que algo ficasse incompleto.

Por outro lado, foi interessante para o projeto a relação trabalhos/autor no sentido em que se incorporava de início os acidentes ou degradações da tecnologia como componentes dos trabalhos e, mais tarde, o meu acidente causou a mesma interferência. Ainda bem que acabou apenas por interromper um período de tempo, e não impedir, ou condicionar, a construção de todos os projetos por alguma incapacidade física que pudesse ficar. Ainda assim, o projeto #4 *Sem Título* acabou por apresentar uma nova essência, divergindo das ideias previstas inicialmente.

Superando algumas das dificuldades que fui encontrando nas propriedades das tecnologias utilizadas e nas condições atmosféricas irregulares que, por vezes, dificultavam o

transporte das peças, consegui organizar o meu tempo de desenvolvimento dos trabalhos individuais.

Com a preciosa ajuda do orientador e coorientador, a organização das pesquisas e soluções de problemas que foram aparecendo ao longo do desenvolvimento, tornaram-se simplificadas.

Em suma, o resultado final do projeto “Non Art”, que representa a componente prática desta dissertação por projeto, correspondeu às expectativas. Inicialmente foi concebido um planeamento daquilo que era desejado no final e, mais uma vez, felizmente tudo foi possível.

## BIBLIOGRAFIA

- Bourriaud, N. (1998), *L'esthétique relationnelle*, Dijon : Les Presses du réel
- Danto, A. (1964), "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, vol. 61, No.19, pp. 571-584.
- Eco, U. et al. (1993). *Interpretação e sobreinterpretação*, Lisboa: Presença
- Eco, U. (2009), *Obra Aberta*, Difel
- Eco, U. (2004), *Os limites da interpretação*, Difel
- Frade, P. M. (1992), *Figuras do Espanto*. Edições Asa
- Godfrey, M. (2005), "Photography Found and Lost: On Tacita Dean's Floh", *The Mit Press*, 25 Outubro, pp. 90-119.
- Johnson, C. (2012). "Bricoleur and bricolage: from metaphor to universal concept". *Paragraph*, 35(3), pp. 355-372.
- Kraynak, J. (2003), *Please pay attention please: Bruce Nauman's words*, The MIT Press, Cambridge
- Lévi-Strauss, C. (1962), *La pensée sauvage*, Paris : Plon
- Maugham, W. Somerset (s.d. [1982]), *Exame de consciência*, Lisboa: Livros do Brasil
- Marx, K. (2008), "The Materiality of Impermanence", *A Journal of Performance and Art*, Janeiro, pp. 57, 64-70
- Marzona, D. (2005), *Conceptual Art- Basic Art*, Taschen
- Melo, A. (2010), *O que é a arte?*, Lisboa: Difusão Cultural.
- Rush, M. (2005), *New Media in Art – New Edition*, Thames & Hudson
- Schwabsky, B. (2010), "The Changing Light at Craneway", *The Nation*, 19-26 Julho, pp. 27-30.
- Sontag, S. (2004), *Contra a Interpretação e outros ensaios*, Gótica, Lisboa
- Stallabrass, J. (2006), *Contemporary Art: a very short introduction*, Oxford, Oxford University Press
- Warburton, N. (1998), *Elementos Básicos de Filosofia*, Lisboa: Gradiva, 2007
- Watzlawick, P. (1991), *A Realidade é Real?*, Relógio D'Água
- Zöllner, F. (1992), "Ogni pittore dipinge sè". Leonardo da Vinci and "automimesis", in Winner, Matthias (ed.): *Der Künstler über sich in seinem Werk*. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989; Weinheim: VCH, pp. 137-160 (url: [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/161/1/Zoellner\\_Kuesisw\\_92.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/161/1/Zoellner_Kuesisw_92.pdf))

Outras referências:

Guggenheim Online (2015), "Collection Online: Bruce Nauman" (url: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/648>)

Marian Goodman Gallery Online, "Tacita Dean" (url: <http://mariangoodman.com/artist/tacita-dean>)

Susan Sontag Online (2010), "Susan Sontag Foundation" (url: <http://www.susansontag.com/index.shtml>)

MoMA Online (2010), "Bruce Nauman" (url: <http://www.moma.org/collection/artists/4243>)

MoMA Online (2010), "Bruce Nauman: Lip Sync 1969" (url: <http://www.moma.org/collection/works/107669?locale=en>)

Tate Online, "Bruce Nauman" (url: <http://www.tate.org.uk/art/artists/bruce-nauman-1691>)

Tate Online (2000), "Tacita Dean" (url: <http://www.tate.org.uk/art/artists/tacita-dean-2675>)

Tate Online (2011), "Tacita Dean: Film" (url: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tacita-dean-film>)